

MŁODA MUZYKA

Rok II. Warszawa, 1 sierpnia 1909 r. № 15.

WYCHODZI 1-go i 15-go KAŻDEGO MIESIĄCA.

PRENUMERATA:

W Warszawie: kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie rb. *1*.
Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

W Galicji „Młodą Muzykę“ prenumerować można: w Krakowie w księgarni Piwarskiego i Sp., lub w biurze dzienników Salomonowej i we Lwowie w księgarni Altenberga. W Poznańskiem — w księgarni Niemierkiewicza w Poznaniu.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—7 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4–5 pp.

TREŚĆ NUMERU.

Przez lipiec i sierpień Redakcja otwarta będzie tylko od godz. 2 do 3 pp.

Wspomnienia historyczne.

(*Od 1—15 sierpnia*).

1 sierpnia 1858 nominacja Moniuszki na kapelmistrza opery.
1 „ 1906 um. Dreyschock.
2 „ 1825 ur. się Juljusz Schulhoff.
5 „ 1811 ur. się A. Thomas.
6 „ 1891 um. Henryk Litolff.
6 „ 1904 um. Hanslick.
8 „ 1843 pożar opery berlińskiej.
10 „ 1806 um. Jan M. Haydn.
10 sierpnia 1806 um. Chr. Kalkbrenner.
10 „ 1865 ur. się Glazunow.
11 „ 1868 um. Kierulff.
12 „ 1612 um. Gabrieli.
12 „ 1853 ur. się Nicodé.
13 „ 1831 ur. się S. Jadassohn.
13 „ 1755 um. Durante.
13 „ 1576 um. Walenty Bacfart (lutnista Zygmunta Augusta).
14 „ 1898 um. Cezar Trombini (dyrektor opery warszaw.)
15 „ 1907 um. Joachim.

ODPOWIEDZI od REDAKCJI.

W-ny *Szlendak w Lublinie.* Wiadomości o konserwatorjum w Wiedniu przesłaliśmy listownie.

Skrzypkowi. Oprócz instrumentów wyrobu Stradivariusa (skrzypce, wiolonczelle, altówki, viole da gamba, mandoliny, gitary i lutnie) wysoko są cenione instrumenty smyczkowe rodziny Guarneriusów i Amatti'ch (zwłaszcza tych ostatnich).

W-ny *T. B. z Łomży.* Poinformuje pana kancelarja Szkoły Muzycznej (Warszawa, ul. Sienna, gmach Filharmonji).

W-ny *B. w miejscu.* Zamieszczenie nazwiska w „Przewodniku adresowym" jest płatne. Pretensje więc Sz. Pana co do pominięcia jego osoby są zupełnie niesłuszne.

AFORYZMY.

Zaślubiny słowa z dźwiękiem to najidealniejszy związek jaki kiedykolwiek zawarto. *Hiller.*

* * *

Ducha należy bardziej ćwiczyć, aniżeli palce. *Moscheles.*

* * *

Graj pilnie gamy i ćwiczenia. Są jednakże ludzie, którzy mniemają, że poświęcając codziennie aż do późnej starości parę godzin na mechaniczne wygrywanie ćwiczeń, dojdą do celu. Jest to zupełnie tak samo, jakbyśmy każdego dnia powtarzali abecadło coraz to w szybszem tempie. *Schumann.*

* * *

Tylko temu pożyteczną może być pochwała, kto i naganę potrafi należycie ocenić. *Schumann.*

* * *

W dziele wartościowem wymieniajmy wady; w dziele bezwartościowem szukajmy ustępów dobrych. *M. Hauptmann.*

Rok II. Warszawa, 1 sierpnia 1909 r. №. 15.



W sprawie zabytków muzyki polskiej.

Porównywując wielki pietyzm ogółu względem dawnej architektury polskiej, sztuki stosowanej, nawet rzeźby i malarstwa „z tem zainteresowaniem się“, jakie łączy dawną naszą sztukę tonów z obecną dobą, dojdziemy do rezultatów dość pesymistycznych. Tylko nieznaczna, bardzo nieznaczna garstka umysłów jest uświadomiona w tym kierunku, że równą wartość ma niejedna rzeźba, niejeden pomnik architektury polskiej, jak i msza, motet, pieśń, psalm, utwór na organy lub lutnię — z czasów równie lub więcej dawnych, niż pomniki sztuk tamtych. Co więcej: jeśli z takim szacunkiem i zrozumieniem wartości artystyczno-kulturalnej odnosimy się do zabytków *obcej* sztuki na ziemiach polskich, to tem większą dbałością powinniśmy otaczać pomniki dawnej muzyki *ojczystej*, która (przynajmniej w XV, XVI i XVII stuleciu) zajmowała i liczebnie i jakościowo wyższy szczebel w naszej twórczości, niż np. malarstwo, rzeźba i architektura.

Warunki fizyczne oraz trwałe zastosowanie praktyczno-życiowe dało tym ostatnim sztukom, jako też i dawnemu przemysłowi artystycznemu pierwsze miejsce w sferze naukowych i artystycznych interesów. Wszak tum gotycki, rzeźbę lub portret, można i codzień oglądać; nikt też, kto posiada pretensje do kulturalnego wychowania, nie powie, że stara budowla romańska lub renesansowa zasługuje ze względu na jej „starość“ na to, aby ją ignorować, a w danym razie zburzyć i zastąpić gmachem w stylu „modern“ czy jakimkolwiek innym, będącym wykwitem mniej lub więcej niezrealizowanych prób dzisiejszych dążeń w tym kierunku lub imitacji dawnych stylów, imitacji nigdy nie wolnych od schematów, od estetycznych braków na korzyść udogodnień praktycznych, rzadko czyniącym zadość najwyższym (choćby współczesnym) wymaganiom. Inaczej muzyka. Nie codzień można usłyszeć nawet przeciętne wykonanie symfonji Haydna, mszy Palestriny lub Bacha, nie mó-

wiąc już o dawnych mistrzach polskich, jak Szamotulski, Leopolita, Zieleński itd. I to właśnie jest powodem mimowolnej ich ignoracji ze strony ludzi współczesnych. Codziennie przechodzimy koło dawnych gmachów i codziennie jesteśmy w stanie zauważyć na nich lub w nich jakiś szczegół, który przynajmniej na chwilę więzi naszą uwagę. Co do muzyki dawnej, to nietylko jej się nie słyszy, lecz nawet nie wie o niej nic ponad kilka nazwisk. Pozostaje ona tylko tą rośliną egzotyczną, która kwitnie w pracowni historyka muzyki.

Tymczasem dawna muzyka — a w naszych warunkach zwłaszcza polska— ma to samo prawo do otaczania jej pietyzmem i to samo prawo zapewniania jej choćby pergaminowo-papierowego bytu, co i inne sztuki.

Jeśli brakło dotychczas zainteresowania, to przyczyna tego leżała w następujących zupełnie jasnych psychologicznych warunkach: Obraz, rzeźba lub pomnik architektury nie wymaga pomocy ludzkiej, aby mogły same przez się obudzić w *widzu* estetyczne reakcje. Wystawione bądź w galerji, bądź w kościele, bądź na otwartem i dostępnem miejscu, oddziałują samorzutnie na zdolnego do artystycznej emocji *widza*. Dawna czy nowa muzyka, spisana czy wydrukowana na pergaminie lub papierze, pozostanie martwą, jeśli się jej nie przyjdzie z pomocą i nie nada akustycznie realnych kształtów. Wobec takich danych muzyka nie może zachować kulturalnej równowagi wobec innych sztuk, a tem więcej muzyka dawna. Stąd też stosunek większości ludzi do dawnej muzyki równa się stosunkowi do papieru lub pergaminu, gdy tymczasem nie można powiedzieć o innych sztukach, że działają jako marmur, gips, płótno, drzewo lub kamień. Ta egzystencja jest więcej materjalną.

Drugim niedogodnym warunkiem życia dawnej muzyki jest i to, że muzyka sama przez się nie oddziaływa na szersze masy, tak jak inne sztuki; wogóle jest mniej przystępną. Symfonja nie pociągnie za sobą tylu ludzi, ile portret, pejżaż, scena rodzajowa itp. Tak więc z jednej strony ignoracja mimowolna, z drugiej zaś ekskluzywny charakter muzyki utrudnia jej pozytywniejszy byt. Przedewszystkiem dotyczy to dawnej muzyki. A „pomoc“ przychodzi ironja. Nie jest szperaczem ten, kto wydaje zbiór poezji z XVI stulecia, nie jest nim ten, kto w starym kościele lub dworze znajdzie po długich poszukiwaniach „nowego“ Rubensa, Rembrandta, Brenghela lub Taniersa; szpergalistą i szperaczem jest jednak odkrywca dawnych zabytków muzycznych, „z których nikomu nic nie przyjdzie.“ Wtedy powstaje „dowcip“, równie płaski jak i jednający sobie zwolenników muzyki, ludzi z powyżej wymienionych powodów niedowierzającymi w wartość takich zabytków. „Rozumowanie“ ich jest bowiem następujące: ponieważ „nikt“ i „nigdzie“ nie śpiewa wzgl. nie gra dawnych utworów (mam na myśli tylko nasze warunki), przeto „widocznie“ nie są one warte życia. Nikt oczywiście nie bierze w rachubę tego, że nie dawna muzyka, lecz ignorancja powoduje taki stan rzeczy. U nas dodać należy jeszcze: brak energji w zapewnieniu warunków bytu dawnej muzyce. W danym bowiem razie na 50 ludzi będzie głosowało 49 za zakupnem średniej lub małej wartości galerji, dla której znajdą się nawet fundusze dla postawienia gmachu z kolumnami marmurowemi; natomiast oburzyłby się każdy na wniosek, zmierzający ku założeniu fachowo wykształconego chóru, którýby miał za zadanie wykonywanie dzieł z XV, XVI lub XVII wieku, oburzyłby się na wniosek założenia monumentalnej publikacji, zawierającej zbiory dawnych kompozycji polskich, mimo, iż one mogłyby u obcych przynieść daleko większy szacunek dla naszej pracy kulturalnej, niż... mocarze pięści, łamiący kości obcym atletom, niż wielu politycznych komiwojażerów.

Opieka nad dawnymi zabytkami muzycznymi wymaga podwójnej uwagi i zdwojonej energji ze strony wszystkich osób prywatnych i instytucji świeckich i kościelnych, które mają bądź w posiadaniu, bądź w pieczy te zabytki. Dlaczego? Na to może dać odpowiedź albo historyk muzyki, albo też bibljograf. Otóż posiadamy zupełnie pewne wiadomości, że np. w XVI wieku istniało wiele polskich druków muzycznych, zawierających znaczne zbiory polskich kompozycji (pieśni, mszy, motetów itp.); daremnie szukać ich w bibljotekach, a bibljografje nawet nie podają wszystkich tytułów tych zaginionych druków, posiadających znaczenie bądź dlatego, że były bardzo obszerne, lub też pochodziły od najgłośniejszych wczesnych naszych kompozytorów. Straty to niepowetowane, tembardziej, że wskutek tego nie można osiągnąć całkowitego obrazu rozwoju naszej muzyki, ani też ocenić wyczerpująco znaczenia poszczególnych mistrzów naszej sztuki tonów, z których kilku było dobrze znanych i u obcych. Dość wspomnieć, że niemieckie bibljoteki (Monachjum, Berlin, Wrocław, Królewiec, Hamburg, Wolffenbüttel, Ratysbona itd.) posiadają bądź w całości, bądź w części wydane u nas dawne kompozycje, z których w naszych bibljotekach nie znajdziemy ani śladu ponad bibljograficzne notatki. To samo dotyczy rękopisów, których istnienie jest tem cenniejsze, że w druku nie wydano ani w XVI ani w XVII wieku bynajmniej dostatecznej liczby kompozycji. W istocie bez przesady nazwać można każdy stary druk polski lub rękopis muzyczny „białym krukiem", który więc tem większej uwagi jest godzien.

Polski historyk muzyki ma zadanie w niesłychany sposób utrudnione. Bibljografje druków i rękopisów są bowiem słabym i zgoła niedostatecznym przewodnikiem. Spotykamy często w katalogach bibljotecznych (drukowanych i pisanych) opisy rękopisów i druków, przy których to opisach nie brak uwagi, że znajdują się tam „nuty" lub „muzyka." Z takich uwag jednak nie można się dowiedzieć, czy ta „muzyka" jest jedno- czy kilko głosowa. A to bynajmniej nie podrzędne posiada znaczenie, zwłaszcza, że pierwszorzędny interes dla badacza naszych dziejów muzycznych przedstawia głównie muzyka na 2, 3, 4 i więcej głosów. Weźmy pod uwagę jeszcze inny wypadek. Często spotykamy się z pracami naszych uczonych filologów i historyków literatury, dotyczącemi dawniejszych zbiorów *pieśni*. Historyk muzyki, przeczytawszy taką pracę, zdjęty jest ciekawością, czy do tego zbioru dołączona jest „muzyka" czy nie. A nie podają tego żadne opisy druków lub rękopisów. Poprostu kwestja ta, posiadająca wielkie znaczenie, jest pomijana. Wszak nie trzeba na to być muzykiem lub historykiem muzyki, aby do opisu filologicznego jakiegoś rękopisu lub druku dodać uwagę: „...pieśni z melodjami." Również nie wymaga to specyficznego wykształcenia, aby rozpoznać, czy pieśń jest napisana na jeden czy kilka głosów; w tym ostatnim wypadku dawniejsi muzycy z reguły dodawali przy tekście literackim i muzycznym słowa: „discantus", „cantus", „vox superior", „altus", „tenor", „contratenor", „vagans", „bassus", „contrapunctus", „quintus", „sexta vox" itp., co dowodzi wielogłosowości utworu. Jest to tembardziej pożądana, bezinteresowna zapewne, lecz bardzo wielkie znaczenie posiadająca pomoc ze strony filologów i bibjografów, także paleografów.

Nie można zaprzeczyć, że usiłowania w tym kierunku istnieją, lecz nie posiadają wyraźnych cech uświadomienia. Przy wydawaniu kodeksów dyplomatycznych, aktów różnego rodzaju, rachunków królewskich, klasztornych, kapitulnych, przy opisach pewnych grup rękopiśmiennych (zwłaszcza mniej dostępnych), kronik wszelkiej kategorji pożądanem byłoby wykluczenie jednostronności fachowej, czyli fragmentaryczności wydawnictw. Przy pisaniu zwłaszcza monografji z zakresu historji klasztorów, kościołów, zakonów, szkolnictwa itp. nieuwzględnianie zewnętrznych choćby objawów rozwoju kultury muzycznej danego środowiska równa się —

co każdy przyzna — monograficznej jednostronności. Średniowieczna kultura kościelna posiada z muzyką związek nierozerwalny. Wie o tem każdy prawnik, zajmujący się choćby tylko hierarchicznym ustrojem kościelnym. W starych aktach kościelnych, kapitulnych, klasztornych itp. znajdujemy nieraz notatki, które wydane (prawnik, historyk, teolog) może uznać za błahe; dla historji muzyki mogą one jednakże okazać się pierwszorzędnie ważnemi. Przy inwentarjuszowaniu klasztorów i kościołów należałoby zwracać uwagę także na inwentarz muzyczny (bibljoteka, instrumenty), gdyż i one wiele nam opowiadają o dziejach naszej kultury muzycznej. Zebrawszy zaś takie szczegóły razem, można bez trudu odtworzyć sobie ogólny obraz muzykalności i jej szczególnych objawów w pewnej epoce.

Pragnę zwrócić uwagę na pewien faktyczny stan rzeczy, jaki sporadycznie się powtarza. Mianowicie zachodzi nieraz u historyków literatury lub sztuki konieczność zetknięcia się z historją muzyki. Nie czując się kompetentnym, zwraca się badacz historji lub literatury do „muzyka." Dlaczego jednakże nie obudzi się w nim refleksja, że czyni krok fałszywy podobnie jak i w tym wypadku, gdyby pisząc pracę np. o minjaturach XV stulecia, szukał pomocy malarza. W krajach zachodnich, gdzie umiejętności muzyczne znajdują się w rozkwicie, zdołano odczuć różnicę, jaka zachodzi w działalności muzycznej historyka muzyki i muzyka praktyka (wykonawcy czy kompozytora). Historya muzyki zaczyna u nas dopiero w ostatnich latach wchodzić na tory normalne, naukowe. Skoro więc tak jest, przeto w sprawach, związanych z tą dziedziną wiedzy należy czynić różnicę między kompetencją „muzyka" a kompetencją historyka muzyki.

Pierwszem zadaniem wszystkich, którym dobro naszej sztuki i naszej wiedzy leży na sercu, jest: zapewnić zabytkom naszej muzyki *ochronę* przed zniszczeniem lub zgubą; drugiem (wrazie niemożności spełnienia pierwszego zadania) zwracać *uwagę instytucji konserwatorskich* (nie... konserwatorjów) na taki stan rzeczy lub składanie tychże zabytków w depozyt bibljotek i archiwów. O ile bowiem społeczeństwo samo nie będzie dbało o konserwację dowodów owej pięknej muzycznej przeszłości, o tyle zmniejszać się będzie możność naukowego odtworzenia.

Dr. Adolf Chybiński.

Najpłodniejsi kompozytorowie.

Zagranicą zrobiono ciekawe obliczenia, który z kompozytorów pozostawił po sobie największą liczbę dzieł. Do tej statystyki wliczono tylko utwory czystej muzyki wokalnej i instrumentalnej, o ile nie były one przeznaczone na scenę. I tak: *Franciszek Abt*, który umarł, mając lat 66, zostawił 2,610 kompozycji, w tem 1,079 chórów, 196 duetów, 1134 pieśni. *Sebastjan Bach* (65 lat), 1102 kompozycje, w tem 225 utworów organowych, 611 kantat i chórów. *Beethoven* (57 lat), 439 kompozycji, w tem 30 utworów orkiestrowych i 79 fortepjanowych na 2 ręce. *Brahms* (lat 64), 538 kompozycji. *Karol Czerny* (63 lat), 2412 kompozycji, w tem 64 utworów fortepjanowych na sześć rąk, 489 na cztery ręce, a na dwie ręce 1574. *Diabelli* (lat 77), 2585 kompozycji, w tem 673 utworów fortepjanowych na cztery ręce i 897 na 2 ręce. *Händel* (74 lat), 397 kompozycji. *Haydn* (77 lat), 575 kompozycji, w tem 125 symfonji i 84 kwartetów. *Liszt* (75 lat), 955 kompozycji. (Według obliczenia

Göllericha liczba dzieł Liszta wraz z transkrypcjami itd. wynosi 1233. *Przyp. Red.*). *Mozart* (35 lat), 626 kompozycji, w tem 105 dzieł orkiestrowych i 80 kameralnych. *Raff* (60 lat), 610 kompozycji. *Ant. Rubinstein* (65 lat), 550 kompozycji. *Schubert* (31 lat), 791 kompozycji, w tem 148 chórów kilkugłosowych i 445 pieśni. *Schumann* (46 lat), 671 kompozycji, w tem 12 dzieł orkiestrowych, 241 utworów fortepjanowych na dwie ręce i 242 pieśni.

W przytoczonej statystyce starano się zaimponować liczbami, stąd też pominięto nazwiska wybitnych twórców muzycznych z epoki od Händla do Rubinsteina, których dzieła wartością swą przewyższają niejeden ilościowo obfity dorobek twórczy wymienionych wyżej kompozytorów. Lecz jeżeli nawet chodzi o liczby, to szeregi kompozytorów najplodniejszych omawianej epoki powiększą jeszcze: 1) z kompozytorów niemieckich — Karol F. Em. Boch (napisał 210 utworów fortepjanowych, 52 koncerty etc.). Cramer, Franz, Gebel, Holzbauer (autor 191 symfonji), Quantz (500 kompozycji na flet), Ries, Scheibe, Jan Schwenke (napisal 500 preludjów, 1000 chorałów), Rheinberger, Neukomm, Mendelssohn, Meyer, Karol Miller (napisal 500 pieśni), Leybach (autor 360 utworów wokalnych), Fr. Lachner, Kirchner, Cramer, Jan Schmidt i Jakób Schmidt (ze współczesnych zaś kompozytorów niemieckich największą liczbę dzieł napisali: Reger, Bruch, Reinecke); 2) z kompozytorów angielskich — Barnet (napisał do 2,000 utworów wokalnych), Hook (2,000 pieśni) i Knight (ze współczesnych dość obfitą liczbę dzieł napisał Stenford); 3) z kompozytorów belgijskich — Gobbaerts (przeszlo 1,200 utworów fortepjanowych); 4) z kompozytorów czeskich — Wanhal (88 symfonji, 94 kwartety), Jan Dussek, Gyrovetz, Pichel (700 kompozycji) i Fibich (ze współczesnych kilkaset utworów napisał Wojaczek; 5) z kompozytorów francuskich — Błangini (autor 344 pieśni), Henrion (napisał przeszło 1.000 śpiewów), Cherubini, Leduc (około 1,300 kompozycji) i Marmontel (z żyjących kompozytorów francuskich największą liczbę dzieł napisali: d'Indy, Massenet, Gigout i in.); 6) z kompozytorów rosyjskich Wazłamow (napisał 225 pieśni solowych), R.-Korsakow, Czajkowski (z kompozytorów doby obecnej bogatym ilościowo dorobkiem twórczym odznaczają się: Areński, Cui, Kisenko, Simon); 7) z kompozytorów włoskich — Al. Scaslasti, Golinelli, Boccherimi, Giulioni, Cosson, Clementi, Pugni, Rossini, Salieri, Singarelli, a z żyjących: Bossi, Coccon i in.; 8) z kompozytorów austrjackich — Ditters von Dittersdorf, Piotr Singer (100 mszy, 600 ofertorjum), Jan Strauss.

I muza polska miała w omówionych czasach dość płodnych przedstawicieli, jak Moniuszko, Chopin, Zawadzki, Jan Stefani (napisał około 100 polonezów), Antoni Kątski, Zarzycki, Henryk Hertz (przeszło 200 kompozycji); z liczby zaś współczesnych obfity plon twórczy zebrali: Zygmunt Noskowski, Jan Gall (około 400 utworów wokalnych), Niewiadomski i in.

Listy tej nie należy uważać za wyczerpaną, gdyż przy ścisłych badaniach powiększyłaby się znacznie.

Słów kilka o dziejach muzyki czeskiej.

(*C. d.*)

Antoni Dworzak.

Trzecim filarem muzyki czeskiej był Antoni Dworzak.

Urodził się w Nelahozevsi 1841 r. Będąc synem rzeźnika, miał odziedziczyć fach po ojcu, ale miłość ku muzyce na całkiem odmienne tory go powiodła. Początki muzyki

pobierał od nauczyciela wiejskiego. Pierwsze jego występy, jako małego chłopca, były w karczmie miejscowej, gdzie grywał w kapeli wiejskiej.

W r. 1857 przybył do Pragi i dostał się do szkoły organistów. W krótkim stosunkowo czasie zdołał powetować sobie lata, stracone na wsi, bo zdobył wiele wiadomości z dziedziny teorji muzyki. Na ogólne jednak kształcenie się brakło mu już czasu, musiał bowiem zarabiać na utrzymanie lekcjami, grą w orkiestrze prywatnej, później zaś w orkiestrze teatralnej. Warunki i otoczenie, w jakich Dworzak spędzał lata młodociane, wywarły, rzecz prosta, wielki wpływ na jego twórczość. Brak środowiska artystycznego, inteligientnego, niemożność spokojnej pracy—nie pozwoliły, aby jednocześnie z muzykiem rozwijał się w nim człowiek wykształcony. Według sądu dr. Nejedly'ego „często jego gienjalne pomysły muzyczne rozbijały się o brak smaku artystycznego.“ Dworzak zawdzięcza pokonanie wszystkich trudności, jakie stanęły na drodze jego artystycznej, tylko swej żelaznej wytrwałości i bezmiernemu ukochaniu muzyki. Dworzak początkowo zwrócił się wyłącznie ku muzyce klasycznej, naśladując ją w pierwszych swych utworach.

W r. 1873 stowarzyszenie śpiewacze „Hlahol“ wykonało na koncercie „Hymn“ Dworzaka, przyjęty z zachwytem. Pierwszy ten tryumf zbliżył go ze Smetaną i całym obozem postępowym. Dworzak tworzył już wówczas muzykę narodową, lecz nie w myśl zasad Smetany, który tak energicznie występował przeciw naśladownictwu pieśni ludowych, który wreszcie dowodził, że muzyka może być tylko narodową, opierając się na cechach danego narodu — ale nigdy nie może być słowiańską. A Dworzak przecież usnuł już „Tańce słowiańskie.“

Na pierwszy okres działalności twórczej Dworzaka składają się: „Pieśni morawskie“, „Tańce słowiańskie“, „Rapsodje słowiańskie“, wzniosłe dzieło religijne „Stabat mater“ i kilka oper: „Alfred“ (nie wystawiona zupełnie na scenie), „Król i węglarz.“ Opera ta skonstatowała wielką wytrwałość Dworzaka i jego małe mniemanie o sobie. Skoro bowiem okazała się zbyt ciężką, wadliwą — spalił ją i drugi raz całą przerobił. Z następnych oper wymienić należy „Wandę“, „Tvrde palice“ (jednoaktowa, bardzo dobra praca dramatyczna) i „Szelma sedlak“ (szelma chłop).

Przejście Dworzaka do obozu „zacofanych“ datuje się od faktu uzyskania stypendjum rządowego. Młodego kompozytora czeskiego wziął od tej chwili w opiekę Brahms. Za jego pośrednictwem Simrock wydał „Pieśni“ i „Tańce“ Dworzaka. Pieśni te rozniosły sławę imienia Dworzaka po całych Niemczech. Biedny dziś „organista“ miał jutro zabezpieczone.

Okres kierunku konserwatywnego muzyki Dworzaka jest najbogatszym w prawdziwe arcydzieła. Z tej daty pochodzą symfonje, uwertury, „Pieśni wieczorne“, „Ślubna koszula“ itd. itd. Najpiękniejsze są jego kompozycje kameralne; w tym dziale Dworzak jest mistrzem. Dbał w nich przedewszystkiem o melodyjność, w czem też dochodził do bajecznych rezultatów. Jego polifonja jest zawsze jasna, prosta, zrozumiała, jak zresztą cała muzyka Dworzaka. Z tego też czasu pochodzi opera „Dimitry“, rzecz najbardziej „zacofana.“

Na drodze konserwatyzmu zatrzymały zbyt długo Dworzaka powodzenia, jakich doznał w Ameryce. Uznanie to zyskało mu oratorjum „Stabat mater.“ Wkrótce też napisał dla Anglji specjalnie drugie oratorjum „Święta Ludmiła“ i „symfonję d moll.“

Dworzak zdobył bardzo prędko sławę nietylko w kraju lecz i na drugiej półkuli. Pędziła ona wszędzie, rzecz można, w zawrotnem tempie „Tańców słowiańskich.“ Otoczony też wcześnie sławą mistrza, upojony tryumfami — otrzymał ponadto cały szereg wysokich, a wyjątkowych odznaczeń. Rok 1891 przynosi mu tytuł honorowego doktora filozofji i tytuł doktora muzyki. W r. 1892 zostaje dyrektorem konserwatorjum w Nowym Jorku, później członkiem Izby Panów. Na parę tygodni przed śmiercią otrzymał na festivalu medal złoty miasta Paryża.

Od roku 1892 datuje się zwrot Dworzaka ku postępowi. Pierwszym objawem postępu były trzy symfonje: „Przyroda“, „Życie“, „Laska“ (miłość). Od 1898 r. tworzył wyłącznie poematy symfoniczne na orkiestrę. Aczkolwiek jego poematy są czystą ilustracją poezji — to jednak w instrumentacji widać siłę wprost mistrzowską, brawurę i postęp.

I w dramatycznej twórczości szedł już Dworzak nowymi tory. Najpierw przerobił dwie dawniejsze wielkie opery: „Dimitry“ i „Jakobin“, a potem napisał „Czart i Kacza“, operę przeciętnej wartości. Następny utwór „Rusałka“ mniej ma może zacięcia dramatycznego od poprzedniej, ale posiada tak wspaniałą instrumentację, takie bogactwo liryki, tyle w niej uczucia i poezji, że mimo braku temperamentu dramatycznego jest dziełem

wyjątkowo pięknem, najlepszą i najlepiej przyjmowaną operą Dworzaka. Jego ostatnia praca „Armida“, wystawiona na parę miesięcy przed śmiercią mistrza, nie cieszyła się zbytniem powodzeniem. Dworzak nie mógł się uporać z muzyką turecką, której motywy spotykamy w „Armidzie.“ Będąc na premjerze (była to jego ostatnia bytność w teatrze) sam zaznaczał braki, wyrażał niezadowolenie ze swego dzieła i miał je niebawem przerobić — ale już życia nie stało.

Dworzak nie był skończonym kompozytorem dramatycznym i programowym, brakło mu do tego wielu niezbędnych warunków. Muzyka absolutna, kameralna — to pole, na którem stanął najwyżej, tworząc prawdziwe arcydzieła, jak „Dumki“ (trio), kwartet As-dur, G-dur, kwintet A-dur i wspaniały kwintet Es-dur. Z symfonji najpiękniejszą jest bezwątpienia „Z nowego świata.“ Skomponował ją w Ameryce pod wpływem muzyki indyjskiej i bezbrzeżnej tęsknoty do kraju. Motywy te łączą się z sobą nader harmonijnie i tworzą przedziwnego powabu całość.

W twórczości Dworzaka wybitne miejsce zajmują dzieła religijne: „Stabat mater“, „Święta Ludmiła“ noszące piętno mistrzostwa. Jeszcze wyżej ponad nie wznoszą się jego „Pieśni biblijne“ — szczyt tego rodzaju kompozycji.

Najwybitniejszą cechą muzyki Dworzaka jest rytm i melodyjność. Gdzie chodzi też o rytm tańca ludowego — tam jest niedoścignionym. Nie dziw też, że „Tańce słowiańskie“ stały się silnym fundamentem sławy Dworzaka. Dworzak—to prawdziwe dziecię ludu. Nadzwyczaj prosty, skromny w wymaganiach i mniemaniu o sobie i gorąco pobożny. Chodził codziennie do kościoła, bo jak mówił, tylko Bogu dziękować może za swój talent. Smetana i Fibich przeciwnie — należycie siebie oceniali, mieli poczucie własnej wartości. Zestawiając te trzy wielkie postacie mistrzów tonów, spostrzegamy wybitne różnice w ich charakterach, usposobieniach, z nielicznemi wspólnemi rysami. Smetana, wykształcony bardzo muzycznie, odznaczał się inteligiencją i bystrym umysłem. Fibich — wszechstronnie wykształcony, posiadał tak wielki zasób wiedzy, że go nazywano żywą encyklopedją muzyczną. Fibich przytem był naturą wyjątkowo złożoną, uczuciową. Dworzak — prostą, trzeźwą. Fibich — to najmuzykalniejszy z kompozytorów czeskich, największy poeta, estetyk, romantyk o potężnej sile twórczej i zdolności pokonywania najtrudniejszych kombinacji technicznych. Dworzak — to talent z „bożej łaski“, to niby kamień samorodny o silnym blasku, Fibich znów — to brylant misternie oszlifowany.

Odmienny był charakter tych trzech gienjalnych mistrzów czeskich, odmienne cechy ich twórczości i różne też koleje losu.

Smetana od pierwszych chwil życia karjery artystycznej musiał ciężko pracować na kawałek chleba; staczał trudne walki z przeciwnym sobie obozem muzyków. Drogę życiową miał usłaną więcej cierniami niż kwieciem. Prócz niepowodzeń zawodowych przeniósł bolesne straty: śmierć ukochanej córki, zapowiadającej wielki talent muzyczny, następnie utratę żony. Dworzak po kilku latach męczącej wędrówki po kamienistej drodze — dostał się do alei palm, wawrzynów, gdzie pod stopy rzucano mu kwiaty zachwytów i zaszczytów. Otrzymawszy wszystkie możliwe tytuły honorowe, upajał się swą sławą w kraju, zagranicą, a i w życiu codziennem znalazł zupełne szczęście.

A Fibich? Fibich nie rozpoczynał życia artysty w tak ciężkich warunkach, jak poprzedni, lecz za to mało też miał tych promiennych chwil uznania, tryumfu, jakie jednak rozjaśniały pochmurne życie Smetany. Przy zestawieniu sylwetki duchowej Dworzaka z Fibichem odnosi się wrażenie, że ten ostatni był rośliną egzotyczną.

Wszyscy ci trzej mistrze nieśmiertelni mieli kilka wspólnych cech: bezmierne ukochanie muzyki, żelazną wytrwałość i zdumiewającą pracowitość. Każdy z nich miał również swoje „słabostki.“ Smetana był zapalonym myśliwym; Dworzak gospodarzem i... gołębiarzem; Fibich zaś namiętnie lubił kwiaty i motyle i kochał Alpy. Dworzak i Fibich posiadali jeszcze maleńki typ wspólny. W chwilach rozdrażnienia, niepokoju nerwowego chadzali obaj na stację kolei. Tam zgrzyt kół pociągu, świst lokomotywy przywracał im nerwową równowagę.

Smetana za życia mało względnie uznawany, po śmierci został należycie oceniony. Społeczeństwo czeskie zrozumiało przecież, kim on był dla muzyki czeskiej i otoczyło imię jego prawdziwym i zasłużonym pietyzmem.

Dworzak, dzięki rodzajowi swej muzyki, stał się odrazu ulubieńcem szerokiej publiczności.

Fibich, ten arystokrata ducha, tworzący dla pokrewnych, a więc wybranych mu dusz jedynie, za życia i po śmierci pozostał prawie samotny.

Dworzak umarł 1 maja 1904 roku w Pradze, wykończywszy ostatnie swe dzieło dramatyczne. Smetanie śmierć nie pozwoliła dośpiewać ostatnich tonów w rozpoczętej operze „Viola.“ Fibich tworzył symfonję alpejską i poemat symfoniczny, osnuty na tle „Dzwonu zatopionego.“ Pękło jednak serce twórcy wcześniej, nim zdołał ulać dzwon z dźwięków śpiżowych.

(*Dokończenie nastąpi*). *J. Rudzka.*

Z muzyki rosyjskiej.

(*Ciąg dalszy*).

Jak już zaznaczyliśmy w poprzednich artykułach, liryka — dźwiękowe uzmysłowienie subjektywnych wizji poetyckich — jest, zdaniem naszem, najnaturalniejszą formą muzyki, formą, podpowiedzianą przez najistotniejsze cechy owej „mowy duszy.“ Muzyk-liryk będzie to zatem najprostsza, najbardziej normalna, że się tak wyrazimy, organizacja artystyczna.

Współczesna sztuka, zmuszona zaspakajać coraz to bardziej złożone i wysubtelnione wymagania ogółu, a przez to — szukać coraz to nowych form wcielenia, wysuwa obecnie taką formę, w której pierwiastek liryczny kojarzy się i zlewa z pierwiastkiem epicznym, a która, jak dotychczas przynajmniej, może być uważana za ideał współczesnego twórcy. Zapewne, podobna synteza dałaby się wykryć i w niektórych arcydziełach sztuki stuleci minionych, atoli świadoma siebie twórczość epiczno-liryczna, polegająca na ujęciu wytworów podmiotowej fantazji w ramy przedmiotowej, ogólno-ludzkiej i światowej ewolucji, sięga początkiem swym zaledwie XIX stulecia, a więc z całą słusznością może być uważana za dorobek dni naszych.

Twórczość w dziedzinie muzycznej nie stanowi pod tym względem wyjątku, i jeśli wykrycie owych skombinowanych prądów w kompozycjach muzycznych łączy się z bez porównania większemi trudnościami, niż mogłoby to mieć miejsce przy badaniach nad utworem, dajmy na to, literackim, — jest to jedynie skutkiem tego, że muzyka, jako najbardziej niepochwytny i nieokreślony z żywiołów artystycznych, najmniejszą posiada zdolność do wcielenia pewnej matafizycznej doktryny, lub też ujęcia w dźwięki pewnego obrazu, czy wydarzenia, nacechowanego objektywizmem epicznym.

Rzecz jasna, że niedoskonałość czynnika wyrazu, jakim operuje dany artysta, bynajmniej nie wpływa na charakter zasadniczych jego tendencji. Absolutną, np., muzykę Beethovena przenikają takie pierwociny, o których istnieniu zapewne ani się śniło współczesnym estetykom, pogrążonym w zachwycie wyłącznie nad *muzycznem* jej pięknem. Nie ulega wątpliwości, że gdyby dźwięk posiadał własność przyoblekania się w formę, zrozumiałą dla naszej *myśli*, 9-ta symfonja, prócz miejsca przynależnego jej wśród arcytworów sztuki, zajęłaby wcale pokaźną pozycję w szeregu systematów filozoficznych. Najbardziej wyczerpujący wyraz znalazła sztuka złożona w dziełach Wagnera, które posiadają taką ilość źródeł, jaka jest niezbędną dla zaspokojenia wszystkich władz naszych, zdolnych odbierać wrażenia myślowo-estetyczne; stąd też — czynią najzupełniej zbytecznemi dociekania, co w tym lub owym wypadku „chciał powiedzieć autor“, „jaką myśl zawiera ten czy ów ustęp muzyczny“, albowiem myśl i uczucie kompozytora znalazły w nich wyraz całkowity i wszechstronny.

Nie sposób jednak ignorować faktu, że obok tylko co wskazanych przez nas dwuch typów muzyka, muzyka liryka i muzyka-syntetyka, istnieje jeszcze trzeci, najdalej być może odbiegający od typu normalnego, a jednak zajmujący wybitne stanowisko, zwłaszcza w historji omawianej przez nas szkoły rosyjskiej, — jest to muzyk-epik.

O ile muzyka liryczna może wyczerpać się sama w sobie i obejść bez jakichkolwiekbądź uzupełnień, o tyle samoistna egzystencja muzyki epicznej pozbawiona jest, zdaniem naszem, tych trwałych podstaw bytu, i tylko zastosowanie do niej pewnych warunków, wybiegających poza sferę dźwięku, może uprawnić i uzasadnić jej istnienie. Chcemy przez to powiedzieć, że muzyka, będąc w istocie swej czynnikiem rozlewno-lirycznym, nie może przeistoczyć się jedynie za wolą kompozytora w materjał obrazowo-epiczny, i jeśli pomimo to mamy szereg przykładów, stwierdzających podobną metamorfozę, to

przykłady te jednocześnie udowodnią nam, że ów epiczno-obrazowy charakter muzyka czerpie nie tyle z samej siebie, ile z objaśniającego ją *programu czy też tekstu słownego*. W danym wypadku właśnie ów program czy tekst, drogą oddziaływania w pewnym kierunku na wyobraźnię słuchacza, wywołuje w nim odpowiedni nastrój, zadaniem zaś dobrej muzyki epicznej jest nie samodzielne wytwarzanie nastroju, co wybiega poza granice właściwych jej zdolności, ale spotęgowanie nastroju już istniejącego, lub też gotowego powstać pod wpływem pogłębiającej siły dźwięku. Identyczny stosunek między muzyką a programem słownym zachodzi i w tych kompozycjach, które wkraczają w dziedzinę metafizyki. W rzeczy samej wyobraźmy sobie na chwilę, że idea, dajmy na to, „Tod und Verklärung" Ryszarda Straussa, lub epiczno-opisowych utworów Borodina, Rimskiego-Korsakowa, po części Glazunowa, streszczona w najkrótszych chociażby słowach, jest nam nieznaną. Cały efekt dzieła skrystalizowałby się wówczas w pewnem wyłącznie słuchowem wrażeniu, wywołanem przez ładne kombinacje dźwiękowe, bynajmniej zaś nie wyciskającem głębszego śladu na całem jestestwie słuchacza, albowiem jego myśl, zbłąkana w chaosie harmonji i polifonji, próżno usiłowałaby doszukać się w nim jakiejś kształtnej, a logicznej idei, której współudział w rozkoszach estetycznych okazuje się niezbędnym na współczesnym stopniu rozwoju. O wieleż potężniej i głębiej przemówi do nas to samo dzieło, jeśli przystąpimy doń po uprzedniem zaznajomieniu się z jego ideą przewodnią i jasnem zrozumieniu wszystkich jego części składowych i zawartej w nich treści! Wówczas ewolucja naszej myśli będzie postępowała z godnie z ewolucją myśli kompozytora, a więc nie tylko zmysłem słuchowym, ale całą istotą naszą staniemy się posiadaczami tego, co się zrodziło w wyobraźni twórcy.

Jak wynik powyższych uwag nad muzyką epiczną postawimy następujący wniosek: najwłaściwszą jej formą jest opera, w której akcja, tekst słowny i stylowe dekoracje są w stanie utrzymać pożądany nastrój na przestrzeni całej sztuki, zadaniem więc kompozytora będzie tu dźwiękowe pogłębienie tego nastroju; wielkie obrazy symfoniczne, zaopatrzone objaśniającym ich znaczenie programem, zajmują bezpośrednie miejsce za operą; symfonje zaś, rozumiejąc przez to formę muzyki absolutnej, najmniej odpowiadają charakterowi ściśle epicznemu. Dlatego też, chcąc zbadać istotę twórczosci dwuch wybitnych epików rosyjskich — Borodina i Rimskiego-Korsakowa, należy zwrócić się przedewszystkiem do ich oper i tu właśnie szukać tych cech, ktore wyróżniają ich z pośród grona reszty kompozytorów.

(C. d. n.). *W. T. Dobrzyński.*

†
s. p.

Władysław Mierzwiński.

Władysław Mierzwiński, głośny ongi śpiewak, znany dla swego fenomenalnego głosu „królem tenonów", zmarł nagle w Paryżu. Urodzony w r. 1850 w Warszawie, tu uczęszczał do szkół, tu pobierał pierwsze lekcje śpiewu pod kierunkiem Dobrskiego i muzyka Różnieckiego. Dalsze studja odbywał we Włoszech i Paryżu. Tutaj wśród obcych Mierzwiński wystąpił po raz pierwszy, a występem tym zwrócił na siebie uwagę świata muzycznego. Jego występy w Londynie w r. 1880—1881 zyskały olbrzymie uznanie i rozgłos uropejski; od tej chwili nazwisko Mierzwińskiego, jako „króla tenorów", obdarzonego głosem silnym o rozległej skali, zaćmiło innych śpiewaków, zażywających sławy powszechnej. O występy jego poczęły ubiegać się pierwszorzędne opery enropejskie: artysta, budząc entuzjazm powszechny, kroczył po drodze, wysłanej kwiatami i złotem. Celował w partjach bohaterskich: role Arnolda w „Wilhelmie Tellu", Manrico w „Trubadurze", Roberta w „Robercie Djable", Eleazara w „Żydówce", a zwłaszcza Raula w „Hugonotach", która wyniosła go na szczyt sławy — porywały publiczność. Na estradzie łatwo mu przychodziło wywoływać efekty silne, co popularyzowało śpiewaka w najszerszych kołach.

Nie zapomniał o ojczyźnie. W r. 1882 przybył do Warszawy, gdzie każdy jego występ był wielkim tryumfem. Lwów witał go entuzjastycznie w dwa lata później, nieco później gościł go Kraków. Po tryumfalnym pochodzie po całej Europie, jeszcze raz Mierzwiński odwiedził Warszawę w r. 1896, przyjmując udział w kon-

cercie, urządzonym w sali ratuszowej przez Kasę literacką.

Forsowanie głosu pomściło się jednak i na tej żelaznej krtani, tembardziej, że i tryb życia Mierzwińskiego podkopywał jego zdrowie: organ głosowy stawał się coraz oporniejszy; dokonana operacja wprawdzie się udała, ale nie wróciła Mierzwińskiemu głosu w dawnym jego blasku. Nie pomogła usilna jego praca, wszelkie wysiłki były bezskuteczne: więc naraz Mierzwiński usunął się z widowni, pędził żywot w zupełnej nędzy (był nawet czas jakiś portjerem w hotelu angielskim w Cannes), dawał rzadko znać o sobie, aż wreszcie teraz przypomniał się— kartą pogrzebową.

Jubileusz koła śpiewackiego w Poznaniu.

Z okazji srebrnego jubileuszu koła śpiewaczego w Poznaniu odbył się 4 lipca zjazd polskich stowarzyszeń śpiewaczych w państwie niemieckiem, połączony z turniejem. W zjeździe brało udział do 1,500 stowarzyszonych płci obojga, a przebieg cały uroczystości miał charakter nader podniosły.

Do turnieju stanęły koła: okręgu ostrowskiego (zespół mieszany— dyr. K. Bartkiewicz), okręgu gnieźnieńskiego (zespół mieszany — dyr. D. Czyżewski), okręgu bydgoskiego (zespół męski — dyr. Sauer), okręgu szamotulsko-pniewskiego (zespół mieszany-- dyr. ks. Putz), okręgu krotoszyńsko-rawickiego (zespół męski — dyr. Pieprzyk), okręgu kościańsko-śremskiego (zespół mieszany — dyr. Fr. Witt), okręgu brandenburskiego (zespół mieszany — dyr. K. Jankowski), okręgu inowrocławskiego (zespół mieszany męski – dyr. Poniecki) i okręgu poznańskiego (zespół mieszany — dyr. M. Fibak). Udział słuchaczów był bardzo liczny i przewyższał liczbę 10,000 osób.

Nadto wzięła udział w turnieju orkiestra amatorska, która wykonała utwory Müncheimera, Moniuszki i Scharwenki.

Rozpoczęto turniej odśpiewaniem przez połączone chóry „Pieśni dożynkowej“ Maszyńskiego. Autora, obecnego na zjeździe, oklaskiwano gorąco. Następnie wszystkie koła, występując solo, walczyły o nagrody. Pierwszą nagrodę zdobyło koło brandenburskie vel berlińskie za wykonanie „Pieśni rycerzy“ Moniuszki, drugą — koło poznańskie za „Żniwo“ Maszyńskiego i trzecią—koło ostrowskie za „Do Pieśni“ Dembińskiego.

Zakończył turniej chór ogólny „Cześć Pieśni“ Chopina, a po rozdaniu nagród z towarzyszeniem orkiestry odśpiewano stojąc „Wszystkie nasze dzienne sprawy.“

Listy do Redakcji.

O 141 psalm Gomółki.

Szanowna Redakcjo!

Artykuł p. Polińskiego p. t. „Jeszcze w sprawie psalmu 141 Gomółki", opublikowany w „Scenie i Sztuce“ dowodzi znowu, że p. Poliński używa pospolitego kłamstwa, mającego na celu wydostanie się z toni niezbitych mych argumentów, popartych przez prof. dra G. Adlera, a udowadniających mu, że w 141 psalmie Gomółki niema „imitacji w formie podwójnego kanonu“, jak to twierdzi p. P. w swych „Dziejach muzyki polskiej" (str. 94). A kłamstwo to polega na tem, że p. P. zarzuca mi, jakobym prosząc prof. dr. Adlera o opinję decydującą (wypadła zresztą na mą korzyść), zapytał go nie o istnienie „krótkich, nierozwiniętych należycie imitacji", lecz o istnienie lub nieistnienie „kanonu podwójnego względnie, imitacji w formie podwójnego kanonu." Że w psalmie 141 są imitacje kanoniczne— tego nigdy nie przeczyłem, gdyż są one zbyt widoczne, aby je można nie poznać. O co innego zapytałem się prof. Adlera, mianowicie o supponowane przez p. P. „imitacje *w formie podwójnego kanonu.*“ Prof Adler odpowiedział, że ich *niema*. **I tego nie zaprzeczył w liście, pisanym do p. Polińskiego** i opublikowanym w „Scenie i Sztuce." Wszystkiego pragnął p. Poliński, tylko nie tego zapytania z mej strony. O cóż bowiem rozchodzi się? Jeśli powiem, że „wiersz jest napisany w formie sonetu, to eo ipso stwierdzam istnienie sonetu. To samo ma się i z tym osławionym psalmem względnie z imitacjami w nim zawartemi. Na czem w dalszym ciągu polega kłamstwo p. Polińskiego? Na tem, że w liście, pisanym do prof. Adlera nie przyznaje się wcale, że napisał w swych „Dziejach", iż w tym psalmie Gomółki są „imitacje w formie podwójnego kanonu" (str. 94), otrzymałby bowiem odpowiedź, że ich niema — lecz dopuścił się równego kłamstwu zamilczenia, twierdząc, że tylko o „krótkich, nierozwiniętych imitacjach" wspominał. To właśnie jest probierzem „godziwości" czynu pana Polińskiego.

W sprawie tej zawiadomiłem prof. dra G. Adlera. Prócz tego zapytałem o decyzję prof. dra H. Riemanna i prof. dra A. Landbergera. Pierwszy znalazł w psalmie imitacje, ale „imitacji w formie po-

dwójnego kanonu“ nie odkrył. Drugi orzekł, że na podobne żarty szkoda czasu.

Ks. dr. Józef Surzyński przesłał odpowiedź, przeznaczoną do druku, która brzmi jak następuje:

Szanowna Redakcjo!

Szanowna Redakcja zechce umieścić w swojem szanownem piśmie następujące oświadczenie.

W polemice między p. A. Polińskim a p. drem A. Chybińskim w sprawie psalmu 141 Mikołaja Gomółki winienem przyznać słuszność twierdzeniu p. Chybińskiego, że w psalmie tym niema ani „kanonu podwójnego“ ani „imitacji w formie podwójnego kanonu“, że co najwięcej o kanonicznej sekwencji, lub imitacji kanonicznej mówić można.

(Por. „Śpiew kościelny“ r. 1909, Nr. 11, str. 165).

Kościan, 20 lipca 1909.

X. dr. J. Surzyński.

Dodać muszę, że to samo oświadczenie posłał X. dr. J. Surzyński do redakcji „Sceny i Sztuki“, która, obawiając się nadszarpania opinji p. Polińskiego, oświadczenia tego nie umieściła.

Na tem sprawę 141 psalmu Gomółki na razie zakończam.

Dr. Adolf Chybiński.

Kraków, 21 lipca 1909.

KORESPONDENCJE.

Rostów nad Donem, w lipcu.

(Ruch koncertowy).

Miasto należy do kategorji tych, które w lecie łakną koncertów muzyki symfonicznej, a w okresie sezonu zimowego zadowalają się występami gościnnymi kilku przejezdnych wirtuozów. Kupcy miejscowi, którzy stanowią tutaj najbogatszą warstwę społeczeństwa, angażują na lato aż dwie orkiestry symfoniczne. Grywają one codziennie w ogrodach klubu kupieckiego i klubu handlowców. U kupców dyryguje orkiestrą p. L. Szteinberg (orkiestra składa się z 60 osób), u handlowców p. M. Klenowskij (orkiestra składa się z 50 osób). Zarówno Szteinberg jak i Klenowskij należą do liczby rutynowanych kierowników koncertów ogrodowych i z zadania wywiązują się starannie. O poziomie artystycznym tych panów niezbyt pochlebnie świadczy chaos w układzie programu; przeplatanie utworów R. Wagnera, Beethovena lub Czajkowskiego (uwert. „Rok 1812“) skoczną i banalną muzykę Bloona, Waldteufla lub innych „mistrzów“ tego rodzaju muzyki bywa na porządku dziennym.

W jednej i drugiej orkiestrze przeważają muzycy, nawerbowani z różnych orkiestr jak również uczniowie konserwatorjów. Ze względu na dobór programów i solistów niektóre wieczory muzyki symfonicznej bywają dosyć interesującymi. Solistą w klubie kupieckim jest prof. K. Grygorowicz, pod każdym względem wspaniały artysta-skrzypek: praca i talent złożyły się tutaj na grę czystą, pełną swobody i spokoju (przy wyszukanych trudnościach technicznych), na piękne frazowanie i ton szlachetny. Po jego występach zupełnie są niesmaczne popisy licznych koncertmistrzow, n. b. laureatów przeróżnych konserwatorjów. Ci niedoszli „Kubelikowie“ i „Casals'owie (słynny wiolonczelista), goniąc za poklaskiem tłumu, nie wstydzą się popisywać brakiem techniki i poczucia piękna.

Od 1/V st. st. obie orkiestry zdążyły odegrać 14 koncertów symfonicznych. Na program tych uczt artystycznych złożyły się najczęściej grywane uwertury Beethovena, Mozarta, R. Wagnera, Czajkowskiego, Glinki, Borodina i Rimskiego-Korsakowa; suity Griega, Saint-Saensa i Glazunowa; symfonje Kalinnikowa (g-mol i A-dur), Czajkowskiego IV, Rachmaninowa (e mol), Beethovena V, Schuberta (h-mol), Mendelssohna IV i Dworzaka (e-mol); poematy symfoniczne Svendsena („Zorogajda“), Noskowskiego („Step“), Czajkowskiego („Manfred“) i Rimskiego-Korsakowa („Szecherezada“). Niektóre z tych dzieł znalazły się dwa razy na programach w wykonaniu obydwuch orkiestr.

Estrady pod względem akustycznym wiele pozostawią do życzenia: przy ertradzie instrumenty smyczkowe brzmią zbyt donośnie, a zdala zupełnie giną.

Dwa wieczory muzyki symfonicznej były poświęcone wyłącznie utworom Rimskiego Korsakowa z okazji rocznicy jego śmierci. Publiczność tłumnie nawiedza koncerty; największem powodzeniem cieszą się koncerty symfoniczne. *Heljos.*

Kraków, w lipcu.

(Popisy: konserwatorjum i szkół muzycznych F. Grzywińskiej, Lipskiego i Rosenbergowej.— Ruch operowy).

Tegoroczne popisy konserwatorjum trwały przez dwa wieczory, i rezultaty pracy grona nauczycielskiego przedstawiły się w jak najkorzystniejszem świetle, uczniowie bowiem szczególniej klasy śpiewu prof. Horbowskiego oraz klasy gry fortepjanowej prof. Lalewicza wykazali niezwykle postępy. Klasa śpiewu solowego przedstawiła kilka sił śpiewackich, przygotowanych już zupełnie do pracy artystycznej. Ze śpiewaczek p. Holzmüller uzyskała debiut w goszczącej tu operze i wystąpi w partji Antonji w „Opowieściach Hoffmanna." Głos piękny w wybornej metodzie prof. Horbowskiego zyskał wiele w kierunku uszlachetnienia dźwięku, opartego o wyborną emisję. Druga uczennica, również niezwykle uzdolniona i rozporządzająca pięknym sopranem lirycznym, poświęcić się ma zamiar karjerze estradowej. Nie podobna pominąć milczeniem świetnie prowadzonych głosów panien. Rogalińskiej, Łowczyńskiej, Głuchowskiej oraz pp. Piaseckiego i Jendla. Ten ostatni, niezwykle uzdolniony, traktuje sztukę wokalną z zamiłowaniem, lecz tylko dla sztuki samej — choć mógłby być ozdobą każdej sceny.

Prof. Lalewicz (klasa fort.) przedstawił bardzo liczny zastęp uczni, rozporządzających wyrobioną i doskonale ustawioną techniką. Ogólna fizjognomja gry, szczególniej uczennic mniej więcej jednaka. Frazują bardzo dobrze, poświęcają wiele uwagi kantylenie, wykazują uderzenie jędrne i pewne. Tu i owdzie da się zauważyć indywidualne ujęcie całości. Warto zanotować nazwiska składnie grających uczniów, zaczynając od najwięcej obiecującego pjanisty, p. Pozniaka, który refleksyjnością w ujęciu utworu i rozumnem przeprowadzeniu tematów zwrócił na siebie ogólną uwagę, dalej: pp. Pollakówna, Tchapkówna, Michalska, Karpaczewska, Libanówna, Gajczakówna, Skubówna oraz panowie Podolski, Rosenblum i Kalischer.

Z klasy dyr Żeleńskiego przedstawił się nader korzystnie p. Przeorski pięknie zagranym utworem Liszta. Klasy instrumentów smyczkowych profesorów: Skarzyńskiego (wiolonczela) tudzież Wierzuchowskiego (skrzypce) jak niemniej klasy prof. Drozdowskiego (fortepjan kurs średni) miały bardzo dobrych przedstawicieli, świadczących o rzetelnej i owocnej pracy tych pedagogów.

Oprócz popisu konserwatorjum wymienić wypada mi popisy pomniejszych szkół muzycznych, przeważnie fortepjanowych. Najstarsza z nich uczelnia p. Flory Grzywińskiej, w której kształcili się tacy pjaniści, jak Ignacy Friednann i Seweryn Eisenberger, odbyła popis uczniów i uczennic, przedstawiając szereg wybitnych talentów, doskonale prowadzonych zarówno w kierunku technicznym jak niemniej i intelektualaym. Z grona tego nader korzystnie wyróżnił się grą artystyczną p. Gabryś. Poważną uczelnią gry fortepjanowej jest również klasa p. Stanisława Lipskiego, ucznia prof. Leszetyckiego. Niezwykle uzdolniony ten pjanista i wirtuoz przysporzył kilkanaście wybitnych sił pianistowskich. Grę uczniów jego cechuje pewność uderzenia, celowość w użyciu błysków techniki niezawodnej i pięknie rozwiniętej.

Szkoła gry fortepjanowej p. Eugenji Rosenberg zestawiła program popisu z utworów Haydna, wplatając w popisy fortepjanowe ustępy ensamblowe, wykonane siłami szkolnemi przy współudziale zaproszonych muzyków. Kierunek tej uczelni poważny, więc też i rezultaty pracy poważne, a wykładnikiem ich grupa uczniów wykształconych sumiennie i szczerze oddanych sztuce melomanów.

Muzyka obecnie odpoczywa, wre tylko życie i ruch w teatrze miejskim, gdzie opera lwowska rozbiła letnie namioty. Na brak słuchaczy nie może się dyrekcja lwowska uskarżać; każde niemal przedstawienie odbywa się przy wyprzedanej widowni, a w dniach, w których operetka obiecuje nieznane a łatwostrawne utwory muzyczne, kasę już od rana zdobi tabliczka z napisem: „Bilety na dzisiejszy wieczór wyprzedane." Operę prowadzi dyr. Stermicz, cieszący się uznaniem melomanów i prasy. Jego zabiegom zawdzięcza orkiestra piękny jednolity ton, ustosunkowany i zespolony wybornie, oraz ową solidność pracy, której dawniej tak brakowało. Z oper dotąd wystawionych wielką wziętością cieszy się „Madame Butterfly", w której p. Dębicka w partji tytułowej oraz p. Lachowska w partji Suzuki święcą prawdziwe tryumfy. Ulubienica publiczności tutejszej, p. Hellerowa, wystąpiła kilkakrotnie, zbierając oklaski i kwiecie za najlepsze swe kreacje Tatjany („Onegin"), Mimi („Cyganerja") i Violetta („Traviata"). Ponadto p. Hellerowa wystąpiła dwukrotnie w partji Tamary w „Demonie" Rubinsteina. Partje tenorowe odtwarza dotąd doskonały śpiewak, p. Łowczyński. Operetką kieruje prof. Słonkowski,

wznawiając oprócz „Wesołej wdówki“, „Księżniczki dolarów“ i reszty „szlegierów“ wiedeńskich — utwory lekkiej muzy francuskiej.

Dyrekcja opery zapowiedziała przybycie na gościnne występy p. Modesta Męcińskiego, lecz o tem jakoś cicho w komunikatach teatralnych. *Stanisław Bursa.*

Lwów, w lipcu.

(Nieco o ubiegłym sezonie operowym. — Sprawa dyr. Hellera).

Ubiegły sezon operowy we Lwowie nie zaznaczył się, niestety, korzystnie w rozwoju opery polskiej. Wykazał natomiast dowodnie, że powierzanie na przyszłość opery polskiej dotychczasowym „kierownikom" byłoby błędem nie do darowania. Należałoby zatem obmyśleć środki, któreby zapobiegły złemu i skierowały sprawę na tory pomyślniejsze.

Pan Ludwik Heller, dotychczasowy dyrektor teatru lwowskiego, dowiódł ubiegłym sezonem operewym znowu, jak mało ma danych do prowadzenia polskiej opery. można się było przekonać, że działalność jego nie przyniosła wyników dodatnich dla rozwoju sztuki polskiej. Już specjalnie do polskiej twórczości czuje p. dyrektor jakąś abominację. Na cztery premjery ubiegłego sezonu jedna tylko przypadła w udziale kompozytorowi polskiemu! I kiedy np. „Butterfly“ grano około 30 razy w pełni sezonu, „Bolesław Śmiały“ ukazał się na scenie tylko 5 razy, w dodatku dopiero przy końcu sezonu, mimo sympatji, z jaką się publiczność odniosła do samego dzieła i kompozytora. Dwie pozostałe opery, mianowicie „Demon“ Rubinsteina i „Królowa Saby“ Goldmarcka były „nowościami“ wcale niepożądanemi dla Lwowa (który nie zna wielu innych ważniejszych rzeczy), po pierwsze dlatego, że to są właściwie stare bardzo graty, nietylko ze względu na swój wiek, ale także z ducha i treści. Po drugie, ponieważ już w czasie swego powstania należały do przeszłości, a cóż dopiero teraz w epoce dzieł Wagnera, jego naśladowców i Ryszarda Straussa?

Już niejednokrotnie wyrażono zdanie, że chcąc normalnie podnieść bieg rozwoju kultury muzycznej Lwowa, należałoby go zaznajomić przedewszystkiem z utworami klasycznymi, a więc z Mozartem, z „Fidelio“ Beethovena itd., równocześnie wystawiać dzieła R. Wagnera, a równolegle z tem dać poznać publiczności lwowskiej dzieła sceniczne współczesnych twórców polskich. Ale należy przytem zachować proporcję i oddać sztuce rodzimej miejsce poczestne, i nie traktować ją, jak dotychczas, po macoszemu. Powinniśmy brać wzór z repertuarów teatrów niemieckich, a choćby czeskich. Ile tam rzeczy swojskich, nawet takich, które nie zawsze mają wysoką wartość artystyczną, a jednak są chętnie przyjmowane przez dyrekcje teatrów i publiczność. Gdyż tylko przez dawanie kompozytorom możności słyszenia swoich dzieł, próbowania sił własnych i ciągłego kształcenia się przez doświadczenie, można podnieść sztukę swojego narodu. Nie dziw, że u nas jest mało stosunkowo twórców opery, wszak po co mają pisać, jeżeli z góry wiedzą, że nigdy nie będą mieli możności wystawienia swoich dzieł. A ile oper polskich, zdolnych do życia, czeka, by ujrzeć światło rampy?

Ale aby godnie sprostać zadaniu szerzenia oświaty i kultury, trzeba samemu, rzecz prosta, mieć odpowiednie kwalifikacje po temu. Nie chcemy się w to głębiać, o ile niniejsza dyrekcja teatru lwowskiego jest przejętą kulturą muzyczną. Dotychczasowa jej działalność zdawałaby się raczej mówić coś przeciwnego. Gdyby p. Heller miał nieco samokrytycyzmu, a przytem kierował się przynajmniej dobremi chęciami, powierzyłby troskę o stronę artystyczną opery lwowskiej komuś bardziej wykwalifikowanemu, a sam zająłby się wyłącznie stroną administracyjną teatru, do czego podobno ma niektóre dane. Czyż trzeba aż przymusu komisji teatralnej, która przecie się ocknie i narzuci p. Hellerowi kierownika opery, podobnie jak to uczyniła w sprawie dramatu, którego kierownictwo u nas objął znany i kompetentny dyr. T. Pawlikowski.

O lichej organizacji personelu śpiewaczego i orkiestry opery lwowskiej i o nieodpowiednim używaniu i nadużywaniu go przez dyrekcję pisaliśmy już w jednym z ubiegłych zeszytów „Młodej Muzyki.“ Jako dowód rozpanoszonego w naszym teatrze systemu protekcyjnego, niech posłuży następujący ustęp, wyjęty ze sprawozdania jednego z tutejszych krytyków muzycznych:

„Stosunek kierownictwa do pani Ireny Bohuss-Hellerowej, lirycznej primadonny opery lwowskiej, był rażąco protekcjonalny, absolutnie jednak nie można powiedzieć, ażeby jej samej przyniósł jakie istotne korzysci artystyczne. Przeciwnie, był raczej jej

zgubą, jeżeli mówić mamy o stanowisku p. Bohuss, jako śpiewaczki. Utrzymywanie artystki tej w złudzeniu, że może poza lirycznemi, śpiewać jakieś silniejsze partje, było błędem, który pociągnął za sobą (już od owego zgoła niepotrzebnego śpiewania „Halki") znaczne znużenie głosu, aż nadto uderzające słuchacza. To samo daje się powiedzieć o usiłowaniach, ażeby koniecznie, za jaką bądź cenę uczynić z niej „gwiazdę", i o corocznem zapowiadaniu jej występów w jakichś egzotycznych teatrach zagranicznych. Raz i drugi uwierzono w te zapowiedzi, później dopatrzono w tem tylko środka reklamy i zaczęto z właściwym naszym bywalcom teatralnym pesymizmem ostrzej sądzić panią Bohuss-Hellerową, niż na to nieraz zasługiwała. Sympatja, którą dawniej w całej pełni posiadała, dawniej, kiedy to można ją było słyszeć w partjach operetkowych (np. w „Orfeuszu") lub w zupełnie właściwych dla niej partjach, jak Micaëla w „Carmen", sympatja ta blednąć zaczęła, aż wreszcie ulotniła się dzięki słynnej, tak bardzo nie w porę i nie w miejscu urządzonej owacji na premjerze „Demona.." To zachowanie się kierownictwa teatru wobec artystki, brak samokrytycyzmu, w który popadła wskutek kadzideł otoczenia, wreszcie jej niedostępność dla jakichkolwiek uwag ze strony osób kompetentnych, stały się czynnikami jak najfatalniejszymi dla rozwoju talentu p. Bohuss" i t. d.

Oto rąbek zakulisowych stosunków w teatrze lwowskim, ocenionych stosunkowo bardzo względnie i ostrożnie!

Wogóle większość prasy lwowskiej potrafiła dość krytycznie ocenić działalność pana Hellera w poprzednich, jako też ubiegłych sezonach. Podniesiono większą część wyżej wymienionych zarzutów, nadzwyczaj lichy poziom przedstawień operowych itd., tak że zdawałoby się, iż p. Heller weźmie sobie do serca wszystkie te uczciwe i słuszne rady i uwagi i na serjo pomyśli o wprowadzeniu ulepszeń, ustali doborowy program na rok przyszły, zajmie się zebraniem odpowiedniego personelu śpiewaczego i orkiestry... Tymczasem p. dyrektor zagniewał się nie na żarty. Zapowiedział, że w przyszłym sezonie da tylko 30 przedstawień, ponieważ jest zniechęcony „nieprzychylną" postawą prasy (głównie protestem krytyków w sprawie insynuacji, rzuconych przez p. H. na jednego z nich z okazji „owacji", urządzonej dla p. Bohussowej). Z całej działalności p. Hellera i jego gróźb okazało się, że chodzi mu zgoła o co innego, niż o polską sztukę. Mimowoli zrzucił z siebie maskę. Jego kombinacje przedstawiają się obecnie w takim świetle Wiemy, że kilka oper włoskich zbankrutowało tego roku. Kursują u nas pogłoski, które powtarzam z obowiązku sprawozdawczego, że p. Heller zamyśla sprowadzić do Lwowa włoską trupę i urządzić u nas operę... włoską! A tacy śpiewacy włoscy bez zajęcia zgodziliby się śpiewać nawet za bardzo małe wynagrodzenie. Wyjaśnia się teraz przyczyna, dlaczego p. H. nie odnowił kontraktów ze śpiewakami tutejszej opery na rok przyszły i pozbawił nasz gród sił tak wybitnych, jak Ludwig, Hendrichówna i inni. A może liczył na to, że śpiewacy warszawscy, pozbawieni — jak wiadomo — na razie miejsca, śpiewaliby we Lwowie z musu po... cenach zniżonych, robiąc konkurencję kolegom lwowskim?

Ja osobiście nie chcę wierzyć tym pogłoskom (podnoszonym zresztą i w pismach codziennych). O taką ohydę wolę nawet nie posądzać p. Hellera. Powtarzam je jednak dlatego, aby go przestrzedz przed radami złych przyjaciół, gdyż społeczeństwo polskie żadną miarą nie pozwoli, aby rugować ze Lwowa operę polską i frymarczyć sztuką rodzimą i jej artystami dla dogodzenia czyimś ambicjom, a właściwie mówiąc — kieszeni. Mojem zdaniem wyszłoby operze polskiej we Lwowie i w Warszawie tylko na korzyść, gdyby nie potrzebowała mieć więcej do czynienia z panem Hellerem. A i jego reputacja przedstawiałaby się w korzystniejszem świetle, gdyby on sam zamiast brać się za nie swoje rzeczy, wziął się do przedsiębiorstwa więcej intratniejszego, aniżeli przedsiębiorstwo teatralne.

A jeżeli jest złem koniecznem, że p. Heller musi jeszcze przez parę lat dzierżawić teatr lwowski, do czego obowiązuje go kontrakt, zawarty z miastem, to niech przynajmniej zostawi dobrą pamięć po swojem niefortunnem dyrektorstwie i niech spokojnie, bezstronnie wysłucha głosu opinji publicznej, niech się przynajmniej stara zastować do słusznych żądań, a zaprzestanie wszelkich, będących tu nie na miejscu gróźb, robienia „na złość", co nie przystoi człowiekowi, któremu społeczeństwo powierzyło pieczę nad polską sztuką dramatyczną i operową. *Jarosław Leszczyński.*

KRONIKA.

† Zygmunt Noskowski.

14 lipca rozstał się z tym światem europejskiej sławy przedstawiciel polskiej sztuki muzycznej, głęboki muzyk i zasłużony pedagog— Zygmunt Noskowski.

Przeznaczywszy numer następny „Mł. Muz." pamięci zmarłego, wyrażamy dziś prawdziwy i serdeczny żal z powodu straty przedwcześnie zgasłego mistrza.

Redakcja.

= **P. Adolf Chybiński** prosi nas o zaznaczenie, że pogłoska, jakoby objął naukę historji muzyki w konserwatorjum krakowskiem po p. Z. Jachimeckim, jest przedwczesną, ponieważ pobyt p. Chybińskiego w Krakowie podczas przyszłego roku szkolnego jest wątpliwym.

= **P. Wanda Podlewska** po odbyciu studjów na klawjaturze fortepjanowej Janko u prof. Hausmana w Berlinie, powróciła z zagranicy.

= **Echa ubiegłego sezonu operowego Filharmonji warszawskiej.** Panie: Korolewicz-Waydowa i Mroczkowska wystąpiły na drogę sądową przeciwko Zarządowi Filharmonji warszawskiej, żądając przysądzenia niewypłaconej gaży. Zapadłe w tych sprawach decyzje władz sądowych uznały powództwo za uzasadnione, zasądzając na rzecz p. Waydowej rb. 1680, p. Mroczkowskiej rb. 450.

Dochód opery brutto w sezonie 1908/9 wynosił 175,000 rb., wydatki — 202,315 rb. 28 k., deficyt 27,315 rb. 28 k.

Wydatki 202,315 rb. 28 k. przedstawiają się w następujących pozycjach: pensje 7 solistek, 12 solistów, 1 reżysera, 3 kapelmistrzów, 2 suflerów, 1 inspicjenta, 1 zarz. chórami razem 27 osób za 8 miesięcy 43,800 rb.; feu powyższym osobom 2,800 rb.; pensje członkom chóru (80 osób — za rok) 26,400 rb.; feu chórom —4,800 rb.; pensje 78 członkom orkiestry za 8 miesięcy 64,815 rb. 28 k.; feu członkom orkiestry 1,200 rb.; wystawienie trzech nowych oper („Meistersingerzy", „Madame Butterfly" i „Thais") 14,500 rb.; prawa autorskie 4,500 rb.; służba techniczna i oświetlenie za 8 miesięcy 12,000 rb.; występy artystów zagranicznych 27,200 rb.

= **Petersburg.** Koncertami Towarzystwa muzycznego w przyszłym sezonie dyrygować będą: Oskar Fried z Berlina i S. Kussewitzki.

= **Koncert ku czci Chopina w Paryżu.** Staraniem Saint-Saënsa odbył się w Paryżu wielki koncert, urządzony na cześć Chopina. Ogromna sala Trocadera napełniona była publicznością w niemałej części polską. Solistka koncertu, p. Wanda Landowska, grała utwory Chopina na fortepjanie autentycznym mistrza, przechowywanym u Pleyela, zaś p. Litwinne zaśpiewała jedną piosnkę po polsku.

= **Odczyty o muzyce polskiej.** P. Stanisław Bursa z Krakowa wygłosił w ciągu ubiegłego sezonu szereg odczytów, ilustrowanych przez siebie wykonaniem pieśni, jako przykładów muzycznych. Tematami odczytów p. Bursy były: „Pieśń polska w rozwoju artystyczno-historycznym" i „Humor pieśni polskiej." Prasa wielkopolska (p. Bursa wygłosił odczyty w Poznaniu, Gnieźnie, Inowrocławiu, Ostrowie, Krotoszynie, Pleszewie itd.) oddaje gorące pochwały p. Bursie jako prelegentowi, podnosząc jednocześnie artystyczne wykonanie części wokalnej.

= **Paryż.** Na tegorocznym egzaminie konserwatorjum w Paryżu palmę pierwszeństwa przyznano jedenastoletniej uczennicy nazwiskiem Barentzen, prawnuczki C. M. von Webera.

Saint Saëns obdarzony został krzyżem Legji honorowej.

= **Nowa opera Massenet'a „Bachus"** po pięciokrotnem przedstawieniu na scenie Opery Wielkiej w Paryżu zeszła z repertuaru.

= **Teatry paryskie** przyniosły w roku 1908 dochodu brutto 45,857,182 fr. Jest to najwyższy osiągnięty wynik od czasu ich istnienia, z wyjątkiem roku wystawy 1900, w którym przyniosły 57,923,640 fr. Komedja francuska przyniosła 2,193,038, Odeon 739,390, Opera 3,130,482, Opera komiczna 2,494,249 fr. Z ważniejszych niesubwencjonowanych teatrów miał: „Ambigu" 437,942 fr. dochodu, „Chatelet" 1,441,911, „Gaite" 938,315, „Gymnaze" 800,573, „Porte Saint-Martin" 1,098,619 fr., „Rejane" 904,796, „Renniassance" 1,112,122, „Sarah-Bernhardt" 1,121,719, „Variétés" 1,660,548, „Vaudeville" 1,264,738 fr.

Koncerty dały dochodu brutto 626,496 franków.

= **Wiedeń.** Kierownik chórów „Männergesangverein'u", Heubergier, ustąpił z zajmowanego stanowiska.

= **Dr. H. Riemann** obchodził w tych dniach 60 rocznicę urodzin i był przedmiotem przelicznych owacji. Mowę okolicznościową wygłosił prof. Wolff z Berlina. Collegium musicum, na czele którego

stoi Riemann, wykonało trio jubilata. Firma nakładowa Max Hesse, gdzie drukowana była większość dzieł Riemanna, wręczyła jubilatowi 45 dzieła oryginalne najznakomitszych muzyków. Breitkopf i Härtel ofiarowali popiersie Bacha, od przyjaciół zaś wespół z firmą Irmler otrzymał wspaniały fortepjan.

== **Berlin**. W ostatnich tygodniach sezonu operowego wznowiono „Józefa“ Mehul'a i „Orfeusza“ Gluck'a.

W operze komicznej odbyło się pod dyrekcją autora dwuchsetne przedstawienie opery „Tiefland“ d'Alberta.

== **Berlin**. Na koncerty Filharmonji berlińskiej na sezon przyszły zaangażowani zostali jako soliści: prof. Messchaert śpiew, Ansorge, Bauer, Busoni i Pauer fortepjan, Stefanja Geyer, Flesch, Hubermann i Ysaye skrzypce.

Nadworny śpiewak Putnam Griswold zaangażowany został na 3 lata (począwszy od jesieni roku 1911) do Metropolitan Opera House w Nowym Jorku.

S. Meyrowitz, dotychczasowy kapelmistrz teatru miejskiego w Gnieźnie, powołany został na takież stanowisko do opery komicznej.

W nowowzniesionym gmachu opery ludowej („Volksoper") przeznaczył dr. Alfieri do wykonania na nadchodzący sezon obok dzieł dobrze znanych zapomniane i mało grane utwory Cherubini'ego, Delibes'a Donizetti'ego („Lucrezia Borgia“, „Napój miłosny“), Flothow'a („Indra“), Lortzing'a („Hans Sachs", „Grossadmiral"), Marschner'a („Templarjusz" i „Żydówka“), Meyrbeer'a („Gwiazda północy"), Verdi'ego („Ludwlka Miller"), Enna („Czarownica").

== **Drezno**. Scheidemantel podłożył pod muzykę opery Mozarta „Cosi fan tutte“ tekst komedji Kalderona „Die Dame Kobold.“ Przeistoczoną operę wystawiono w teatrze nadwornym.

== **Drezno**. Profesor konserwatorjum, Karol Döring, obchodził w tych dniach 75-letnią rocznicę urodzin. Döring należy do wybitniejszych pedagogów gry fortepjanowej, opracował całe szeregi etiud, z których największem powodzeniem cieszą się „Rhythmische Studien“ op. 30.

== **Lipsk**. Nowozałożone „Towarzystwo muzyczne" urządza w nadchodzącym sezonie w Alberthalli pod dyrekcją Göhlera i przy współudziale solistów i orkiestry Bluthnera z Berlina sześć wielkich koncertów.

Do Maxa Regera zwrócono się z propozycją napisania kantaty na uroczystość jubileuszową uniwersytetu lipskiego. Mistrz jednak prośbie zadość uczynić nie zechciał i kantata wyszła z pod pióra prof. Schrecka, kantora kościoła św. Tomasza. Dzieło wykonane zostało w Nowym teatrze przez chór kościoła św. Pawła w połączeniu z innymi zespołami śpiewaczymi.

== **Monachjum**. W pobliżu teatru księcia regenta ma stanąć pomnik R. Wagnera. Urzeczywistnieniem tej idei zajął się specjalny komitet pod przewodnictwem Ernesta Possarto.

== **Bruksella**. Na miejsce zmarłego kompozytora francuskiego, Ernesta Reye'ra, królewska akademja sztuk pięknych mianowała członkiem-korespondentem profesora Rüfer'a z Berlina.

Z okazji otwarcia w maju roku przyszłego wszechświatowej wystawy w operze królewskiej („Théatre royal de la Monaïe") wystawione będą dzieła sceniczne Glucka, Mozarta, Beethovena, Wagnera i Straussa. Operami dyrygować będą Hans Richter, Mottl i Dupnis. Utworami Straussa dyrygować będzie sam autor.

== **Z Norwegji**. Chór wiedeńskiego „Schubertbundu“ przedsięwziął wycieczkę artystyczną po Norwegji, uwieńczoną nadzwyczajnymi sukcesami. W Bergen naprz. popisów „Schubertbund'u“ słuchało do 10 tysięcy osób.

== **Zmarli**: Prof. dr. filozofji honoris causa, *Emil Bohn*, zmarł we Wrocławiu w 70 r. życia. Zmarły znany był na polu badań historyczno-muzycznych oraz jako propagator klasycyzmu. Ostatnio pracował nad wydaniem zbiorów ludowych pieśni niemieckich wielogłosowych z czasów od r. 1550 do 1630. Redagował również wydawnictwo dzieł fortepjanowych Chopina.

W Berlinie zmarł w wieku lat 54 prof. *Kawerau*, organista w królewskim tumie i zastępca dyrygenta Singakademie. *Konstanty Bürgel*, ongi prof. akademji muz. Kullaka w Berlinie, pedagog gry fortepjanowej, autor wielu dzieł kameralnych, zmarł 1 lipca w 72 roku życia.

W Monachjum zmarł *Ottmar Rüber*, nadworny kapelmistrz i dyrygent „Volkskapel'i“, autor kilku kompozycji kościelnych.

Redaktor i Wydawca Roman Chojnacki.

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Gużewski Adolf, Wilcza 16.
Pilecki Ignacy, Krucza 38.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Szopski Felicjan, Wspólna 64.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Trębacka 9.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Kamińska-Latoszyńska Marja. Wspólna 52.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Nieborska Elżbieta, Kopernika 3.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepianowej.

Becker Robert, Królewska 19.
Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Cymbaliński Stefan, Czerniakowska 81.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 45.
Gawroński Wojciech, Składowa 4.
Herbaczewski Kajetan, Dobra 31.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 59.
Judycki Stanisław, prof., Chmielna 20.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Ś-to Jańska 2.
Oberfeld Włodzimierz. Królewska 10.
Otto Władysław, Hoża 23.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 13.
Różycki Aleksander, prof, Szopena 14.
Rytel Piotr, Nowo-Jasna 8.
Rytlówna Aniela, Długa 29.
Sędzimir Wiktorja, Złota 57.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonora, Chmielna 29.
Szlifirski Stanisław, Tamka 29.
Tarczyńska Bronisława, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Smolna 30.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold. Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Smolna 15.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Stelmach Antoni, prof. Oboźna 7.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Nauczyciele gry na wiolonczeli

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Kierownicy chorów.

Czerniawski Tadeusz, Pruszków st. dr. ż. W.-W.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Heintze, Nowy-Świat 49.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów orkiestrowych.

Konopasek Feliks, Chmielna 56.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Oziminski Józef, Hoża 35.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Związki.

Związek muzyków, Chmielna 30.
Związek Polskiej Młodzieży Muzycznej, Chmielna 30.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych na prowincji.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.) lekcje fortepjanu, teorji, harmonji, instrumentacji.